

# Teatro político, dramaturgia e informe sobre derechos humanos: *Cuerpo*, de Teatro La Provincia (Chile) y *SIN TÍTULO-técnica mixta*, de Yuyachkani (Perú)

Political theater, dramaturgy and human rights reports: *Cuerpo* by Teatro La Provincia (Chile) y *SIN TÍTULO-técnica mixta* by Yuyachkani (Perú)

**Andrea Jeftanovic A.**

Universidad de Santiago, Chile  
ajefta@yahoo.es

## Resumen

Este trabajo examina las estrategias teatrales de dos obras, *SIN TÍTULO-técnica mixta* de la compañía peruana Yuyachkani y *Cuerpo* de los chilenos Teatro La Provincia, para repensar las experiencias de registro de la memoria traumática de algunos eventos de la historia nacional (Guerra del Pacífico, dictadura militar de Pinochet, período de Fujimori, Sendero Luminoso). Ambos montajes coinciden en proponer nuevas formas de escenificación a partir de tres recursos principales: el lenguaje mecánico de la ley, la expresión corporal y la resignificación de algunos objetos. Estas compañías elaboran espectáculos multidisciplinares a partir de una libre exploración en archivos legales de informes de violaciones a los derechos humanos y de audiencias de víctimas en procesos judiciales, adquisición de objetos, bandas sonoras e instalaciones plásticas.

### Palabras clave:

*Cuerpo* – Teatro La Provincia – derechos humanos – *SIN TÍTULO-técnica mixta* – Yuyachkani.

## Abstract

This paper examines the theatrical strategies of two works, *SIN TÍTULO-técnica mixta* by the Peruvian theater company Yuyachkani and *Cuerpo* by the Chilean Teatro La Provincia, in order to rethink the experience of recording traumatic memory of national historical events (Pacific War, the military dictatorship of Pinochet, Fujimori period, Sendero Luminoso). Both productions use three resources to propose new forms of staging: mechanical legal language, bodily expression, and the resignification of objects. These companies produce multidisciplinary performances using free-form explorations of archives containing reports on human rights violations hearings, legal proceedings, acquired objects, sound recordings and art installations.

### Keywords:

Memory – *Cuerpo* – Teatro La Provincia – human rights – *SIN TÍTULO-técnica mixta* – Yuyachkani.

El teatro acompaña los complejos procesos políticos e históricos de sus comunidades. En esta búsqueda se experimenta con formas de aproximarse a la violencia y la injusticia. Ante esto, vale la pena detenerse en algunos autores y compañías que han reflexionado en torno a los informes sobre violación a los derechos humanos en países que sufrieron dictaduras y graves casos de tortura, desaparición y asesinato de personas dentro de su territorio. Es el caso de dos montajes. Primero, la obra *SIN TÍTULO-técnica mixta*, del grupo Yuyachkani (estrenado en 2004 en Perú, y luego en el Festival Internacional de Teatro Santiago a Mil, 2012), que incorpora materiales de la Comisión de Verdad y Reconciliación que investigó los veinte años de movimientos insurgentes de Sendero Luminoso y Movimiento Revolucionario, y los abusos cometidos durante los gobiernos de Fujimori. El segundo caso es la obra *Cuerpo*, de Rodrigo Pérez y Soledad Lagos, que incluye fragmentos del Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura del año 2003, conocido como informe Valech, cuyo objetivo fue esclarecer la identidad de las personas que sufrieron privación de libertad y torturas por razones políticas, en manos de agentes del régimen o de terceros a su servicio, durante la dictadura militar de Augusto Pinochet, en el período comprendido entre el 11 de septiembre de 1973 y el 10 de marzo de 1990.

Más allá de un punto de partida compartido –el marco legal de un informe sobre temas políticos y de derechos humanos–, lo que destaca en ambos proyectos como factor común es la descomposición del uso tradicional de la palabra en la obra dramática, reemplazada o complementada con la presencia de elementos plásticos, corporales y materiales. En una sociedad de discursos agotados, donde los códigos y el discurso de la nación despiertan una enorme desconfianza y donde la población civil ha usado su propio cuerpo (por voluntad o por sometimiento) como desesperado medio de expresión, es necesario repensar los lenguajes válidos, capaces de dar cuenta del riesgo, la fragilidad y la sobrevivencia que marcan los espacios y contextos en crisis. A su vez, ya no es el diálogo el eje articulador de la interacción entre los personajes: tanto en *Cuerpo* como en *SIN TÍTULO-técnica mixta*, las intervenciones de los personajes no articulan una historia en común, sino que se presentan como partes de una coreografía o instalación de la memoria y el dolor. Sus movimientos y sus deshilvanados textos conforman un conjunto de fragmentos/monólogos, de pastiches de vida, escenas de su propia historia de violencia. En sus relatos hay esbozos, jirones, declaraciones que se contradicen. La palabra, por ende, se ha vuelto insuficiente, limitada, reemplazable, móvil.

Las dos obras que estudio, más allá de ser creadas por dos compañías con distintas trayectorias y experiencias, comparten una inquietud clara: dadas las violentas historias nacionales, es necesario re-teatralizar el teatro, es decir, exacerbar aquellos lenguajes que solo el teatro puede elaborar desde sus posibilidades escénicas. De ahí la recurrencia a la expresividad visual, sonora, lumínica y gestual como instrumento inaprensible por el lenguaje oral. A través de una forma dramática abierta y discontinua, cada una de estas refleja el impacto emocional generado por la violencia social que, en esta ocasión, ha sido involucrado en el acto creativo. Su motor principal es la experiencia de la violencia y el desquiciamiento del sistema de vida conocido. Esto explica la ruptura de la linealidad del relato, la capacidad de otros lenguajes expresivos de conferir significados –que en ocasiones contradicen la palabra–, y la cita y la referencia constante al pasado histórico (aunque inserto en coordenadas descontextualizadas de espacio y tiempo).



Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral UC.

*Cuerpo* de Soledad Lagos y Rodrigo Pérez. Dirección: Rodrigo Pérez. Teatro La Provincia, 2005. Fotografía: Carolina Sánchez.

Además, ambos trabajos otorgan protagonismo a los objetos, a las fechas, a los ritos concretos, lo que se observa acertadamente en la cita de Carlos Iván Degregori que fungió como texto introductorio de la muestra fotográfica de la Comisión de Verdad y Reconciliación “Yuyana-paq” en Perú:

La memoria necesita anclajes: lugares y fechas, monumentos, conmemoraciones, rituales. Estímulos sensoriales –un olor, un sonido, una imagen– pueden desencadenar recuerdos y emociones. La memoria necesita vehículos para ser transmitida a las nuevas generaciones que no fueron testigos directos de los acontecimientos, en este caso doloroso, que se considera recordar. (En Programa Festival Internacional)

### Teatro de crisis y escrituras corporales

En las propuestas de las obras señaladas existe, según el término acuñado por Diana Taylor, un sustrato de “teatro de crisis”. Con este término, Taylor hace referencia a un teatro relacionado con la violencia polivalente que enfatiza el sufrimiento colectivo en situaciones de represión. Para esto, subvierte las líneas de demarcación tradicional, involucrando a los espectadores en la violencia; no mira a un futuro mejor, sino que solo muestra contradicción e indiferencia. Un teatro donde la historia como punto de referencia se descompone. El “teatro de crisis” supone



Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral UC.

*Cuerpo* de Soledad Lagos y Rodrigo Pérez. Dirección: Rodrigo Pérez. Teatro La Provincia, 2005. Fotografía: Carolina Sánchez.

la disolución o la transformación de la identidad de las instituciones y las estructuras sociales que colapsan (*Theater of crisis*). En cuanto a esta crisis y la ampliación de los campos artísticos y los lenguajes en el propio teatro, Miguel Rubio, de Yuyachkani, constataba ya en 1991 la existencia de “un teatro de fronteras y límites difícilmente clasificables”, de “multidisciplinas y límites con la danza, las artes visuales y sonoras, espaciales, y el lenguaje de impresiones fuertemente visuales que se imponen al espectador” (en Diéguez 9). Es decir, la necesidad de usar lenguajes misceláneos y soportes para abordar un tema a veces inenarrable, como la violencia política y la desintegración ciudadana donde la palabra tradicional se hace insuficiente.

Tanto *SIN TÍTULO-técnica mixta* como *Cuerpo* optan por el lenguaje corporal y el cuerpo como soporte y protagonista: un cuerpo que intenta “verbalizar” la experiencia, ofreciendo expresiones polivalentes, fragmentos de discurso o residuos conceptuales. El verdadero sentido de las vidas/testimonios que se encarnan en estas obras confluyen hacia el cuerpo que cumple el dictamen de ser una zona de exposición del recuerdo no deseado: las torturas, las infertilizaciones forzadas a mujeres indígenas, el robo, las matanzas de pueblos campesinos, la represión, el crimen. El cuerpo se convierte en la frontera de lo decible y de lo indecible, y en el vehículo que puede “nombrar” esa brecha.

Este modo de hacer teatro se inserta en la corriente del *Body Art* y la performance que, tras la Segunda Guerra Mundial, buscaba escenificar todos los horrores de ese período, referirse al quiebre de los modelos imperantes y a la diferencia entre el objeto de arte y el sujeto. La famosa performista Carolee Schneeman afirmó a propósito de su happening *Eye Body*. 36 *Transformative*

*Actions*, realizado en 1963: “Establezco mi cuerpo como mi territorio visual” (“Eye Body”)<sup>1</sup>, es decir, el cuerpo aparece como posibilidad de soporte, escenario y acción del proyecto artístico. El movimiento del *Body Art* desestabiliza la convención de la historia del arte y la crítica, así como destruye las estructuras de interpretación. Se hace necesario diluir la palabra y reemplazar la función del signo comunicativo con texturas no lingüísticas, otros códigos y herramientas expresivas. Se establece una relación dialéctica entre lenguaje, usos y “partes” del cuerpo, como la piel, la voz, el gesto, el movimiento, que asumen la condición de códigos heterogéneos que inscriben y escriben un mensaje, hacen correr un discurso, o imprimen un testimonio.

El cuerpo pasa a ser el lugar de las citas. Además, el cuerpo, como otra posibilidad de lenguaje y discurso, tiene la condición de ser el escenario donde se encuentra lo individual, en tanto biografía e inconsciente, y lo colectivo, la ideología, los roles, las normas de la disciplina social. La práctica de utilizar el cuerpo como soporte expresivo presupone el desmantelamiento del uso ideológico del cuerpo como espacio de los rituales cotidianos, la reproducción social y los modelos de dominación sexual. El cuerpo, en estas propuestas de arte, es más que eso: es la frontera entre la biología y la sociedad, donde opera el discurso entre la categorización de género y la categorización en términos de poder, biografía e historia.

### **Cuerpo, de Teatro La Provincia**

*Cuerpo* forma parte de la trilogía *La Patria*, proyecto ganador del Fondart<sup>2</sup> de Excelencia 2005. El montaje corresponde a un trabajo de investigación y creación del director Rodrigo Pérez junto a la investigadora teatral y dramaturgista Soledad Lagos. Lagos y Pérez indagaron el tema de la identidad nacional mediante íconos culturales, tales como el cuerpo individual y el cuerpo social, y figuras como el padre y la madre. El resultado de este trabajo se tradujo en el montaje de tres obras: *Cuerpo, Madre y Padre*. Su puesta en escena está a cargo de la compañía Teatro La Provincia, liderada por Rodrigo Pérez, que con anterioridad a la obra *Cuerpo* ya había montado dos piezas dentro de esta línea: *Provincia señalada* (2003) y *Provincia capital* (2004). El montaje del año 2005 contó con la participación de María Izquierdo, Luis Gnecco, Eduardo Soto, Sebastián de la Cuesta, Álvaro Morales, Claudia Vicuña, Carolina Cifras, José Olavarría y Marcela Millie, así como la coreógrafa y bailarina Elizabeth Rodríguez.

Pérez continúa una investigación del ejercicio teatral con un fuerte compromiso político. Como actor, ha trabajado la pregunta por la violencia y su vínculo con la identidad nacional desde su participación en el Teatro de la Memoria, liderado por Alfredo Castro (*La manzana de Adán, Historia de la sangre, Los días tuertos*). Pero hay diferencias entre este trabajo junto a Castro y las obras anteriores de la misma compañía. La obra *Cuerpo* no está basada en un texto dramático convencional ni en la articulación de testimonios, sino en una serie de relatos que equivalen a solo cinco páginas, donde se compilan voces y cuerpos en tránsito en un espacio anónimo, en el que víctimas y victimarios coexisten y mudan su rol según la situación y la necesidad.

1 “I establish my body as visual territory”.

2 Fondo para el desarrollo de las artes del Consejo Nacional para las Artes y la Cultura de Chile.

Pero el escaso relato se distancia de la narración lineal, emparentándose mucho más con formas no verbales como perturbaciones del fluir del lenguaje, fragmentaciones de palabras y repetición de frases, todo esto como metáfora del desmenuzamiento de los cuerpos. Tal vez se apunta a la impronta del recuerdo de la pérdida y del dolor a través de una serie de sonidos vocales reiterados, movimientos minimalistas y desarticulados del cuerpo de los actores. De esta manera, el testimonio del que declara su tortura, tal como se presenta en el escenario, no busca la reivindicación de la verdad sino desplegar y producir un sentimiento de terror que descansa en discontinuidades que obstaculizan las explicaciones coherentes de los hechos: gritos, movimientos sin sentido, cantos corales. Los testimonios elaborados por los actores juegan el rol de ser una caja de resonancia de datos en cuya superficie están registrados los sucesos que no pueden ser explicados ni representados. Por otra parte, la adaptación poética/corporal de los testimonios ciudadanos y de los textos teatrales (del quehacer del actor) impide toda causalidad lógica así como cualquier explicación psicológica y racional. En *Cuerpo* casi no hay texto. Sí existe, en cambio, proyección de la voz de los actores, la que transita en una nula escenografía. Más que coreografía, lo que observamos son cuerpos-víctimas en tránsito, moviéndose en un espacio tratado con dolorosa ambivalencia, pues puede ser cualquier lugar o ninguno, ya que ofrece calor y gelidez, recrea y simboliza, acomoda y violenta. En la obra se deconstruye, y vacía, la noción de personaje-actor, siendo reemplazado por el esquema voz-soporte, porque los actores, incapaces de relatar el trauma, acuden a otra narración: la de los gestos, los sonidos, las muecas, las imágenes, el movimiento, las sensaciones. Las oraciones trucas que estos pronuncian desarman las convenciones ideológicas-comunicativas del mensaje teatral. En todos ellos hay un universo de violencia y desconexiones que rompen la secuencialidad de los nombres y las cosas, hasta que, de pronto, se proyectan en un telón números y frases alusivas al informe Valech.

En palabras de Soledad Lagos, la idea del protagonismo del cuerpo se justifica porque

el cuerpo no miente... porque es individual, es decir, signo único e irrepetible, pero también es social, en otras palabras, portador de señas compartidas por muchos, en tanto receptáculo de saberes, dolores y ausencias transmitidos de generación en generación, casi siempre de modo inconsciente. Es la gran casa del ser humano, lo acompaña y habla de él sin que este siquiera lo sospeche.

Además de lo señalado por Soledad Lagos, Rodrigo Pérez afirma, a propósito de su trabajo de dirección, que "Esta primera obra tiene que ver con la identidad del cuerpo, y no solamente en términos individuales, sino que sociales; ahora la historia reciente tiene qué decir respecto a esto, ya que en donde aparece más descarnadamente el maltrato al cuerpo humano y al cuerpo de Chile es en el informe Valech" (en Alvarado).

En *Cuerpo* todas las posibilidades se abren en lugar de cerrarse: los relatos se enriquecen a medida que se van repitiendo, y es este orden uno de los aciertos más significativos de la obra, "tal y como dice uno de los participantes, "en la repetición está el terror", lo que resulta cierto para la sistemática rutina del dolor, la estrategia aplicada en la tortura" (Gancedo), así como también para la construcción de significados a partir de la organización y la coreografía de los cuadros escénicos que el espectador ve. El uso del testimonio en este caso opera como medio para la formulación de un nuevo lenguaje. No repite las estrategias clásicas, sino que reelabora su información y su dispositivo en pos de una nueva semántica y estética. La puesta en escena



Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral UC.

*Cuerpo* de Soledad Lagos y Rodrigo Pérez. Dirección: Rodrigo Pérez. Teatro La Provincia, 2005. Fotografía: Carolina Sánchez.

de *Cuerpo* no hace una síntesis del lenguaje, sino que, por el contrario, carga estos relatos de signos complejos y yuxtaposición de opuestos. Sienta la base de un habla inconsciente que reproduce los jeroglíficos de la mente, pero no de cualquier mente, sino de una dañada que gira en banda, que confunde lo real y lo ficticio, que se contradice, que frecuenta caprichosamente la misma imagen. Por ende, ofrece enigmas y secretos que cada espectador debe descifrar.

*Cuerpo* también cuenta con la participación de una perrita llamada Rosita. Como espectadores, es extraordinario contemplar cómo esta reacciona a los cantos corales, a los movimientos bruscos, a las frases, a los gritos, a modo de honesta caja de resonancia de las emociones que se despiertan en la sala. El grupo crea un espectáculo tangible y presente. Gracias al repetido despedazamiento de la escenografía, de los movimientos y los sonidos, el espectador es consciente de la variedad del destino de las víctimas: locura, alienación, silencio, miedo. Los personajes reducidos a voces transmiten los recuerdos en las dimensiones del cuerpo, como posibilidad de elaborar la metáfora de lo privado y lo público. La obra en sí es una máquina de auto-escenificación, un organismo que cobra vida propia y nos deja en el más profundo silencio.

### **SIN TÍTULO-técnica mixta, de Yuyachkani**

*Yuyachkani* es una palabra quechua que quiere decir "estoy pensando, estoy recordando" (*Yuyachkani*). Este colectivo teatral comienza su quehacer en 1971. Característica fundamental de su trabajo es la confluencia de teatro, danza, música, tradiciones, máscaras, mitos de la cultura peruana, es decir, la tradición, sumada a un fuerte compromiso con la sociedad civil. A lo largo





Gentileza FITAM.

*SIN TÍTULO-técnica mixta*. Dirección: Miguel Rubio. Yuyachkani, 2012. Fotografía: Valentino Saldívar.

de sus más de treinta años, los integrantes de Yuyachkani han recorrido Perú difundiendo sus espectáculos, haciendo pedagogía y conociendo la vida y las costumbres de los pueblos indígenas. La compañía ensaya en el distrito de Magdalena del Mar, en Lima, en una casa-teatro que es un centro cultural abierto a la comunidad y que tiene como objetivo impulsar la experimentación, la difusión y la promoción de expresiones culturales y artísticas multidisciplinarias. A la fecha, han montado más de veinticinco espectáculos, entre los que destacan *Los músicos ambulantes* (1983), *Encuentro de zorros* (1985), *Contrael viento* (1989), *Adiós, Ayacucho* (1990), *No me toquen ese vals* (1990), *Hasta cuándo, corazón* (1994), *Retorno* (1996), *Antígona* (2000), *Santiago* (2001), *Rosa Cuchillo* (2002), *Hecho en el Perú* (2003), *Sin título, técnica mixta* (2004) y, en los últimos años, *El último ensayo* (2008) y *Con-cierto olvido* (2010).

Yuyachkani ha realizado un trabajo crucial para el teatro peruano contemporáneo. Presenta una trayectoria dinámica inscrita inicialmente en un engranaje de representaciones de su sociedad, tendiente a estructurar un imaginario del país como una nación posible, y que concebía al grupo como expresión de un sujeto social. Así es como salieron de las salas de teatro en busca de un espacio de creación diferente, para encontrarse con la gente, a través del diálogo teatral, en mercados, plazas y calles. Han participado en huelgas de mineros, en asambleas civiles para la reivindicación de derechos de personas reales. En otras ocasiones, han recorrido pueblos y ciudades para presentar *Adiós Ayacucho*, *Antígona* y *Rosa Cuchillo*, lo que les permitió sentir que se borraban las fronteras entre la realidad social y la de sus personajes. Según explica Miguel Rubio Zapata, director y fundador del grupo, Yuyachkani "intenta construir una teatralidad con plena conciencia de nuestra cultura y memoria. Queremos hacer teatro peruano con toda la complejidad que esto implica. Para eso tenemos que acercarnos a través del teatro a lo que



es la diversidad peruana: allí encontraremos los factores de nuestra identidad” (en Zwenger). Incluso, el grupo ha conquistado un nuevo público en la juventud, puesto que ha sido capaz de dialogar con los más jóvenes gracias a su vocación de tomar distancia del pasado así como su capacidad para crear músicas nuevas, fusionando, sin prejuicios, una sinfonía abierta a todos, sin exclusiones, donde se va desde el huayno hasta el rock.

### Una instal-acción

Siempre enfocados en temas relacionados con la violencia, los problemas sociales y los abusos políticos, *SIN TÍTULO-técnica mixta*, obtuvo un importante reconocimiento por parte de la crítica y el público cuando se presentó en Chile. El crítico Pedro Labra señaló que esta obra continúa “mostrando su capacidad de reinventarse en esta propuesta artaudiana con su discurso histórico-político de excepcional potencia expresiva” (en Naveda). En el programa del Festival Internacional de Teatro Santiago a Mil 2012, se informaba que la compañía Yuyachkani escribe este texto tras su participación en las audiencias públicas de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), establecida con la misión de contribuir al esclarecimiento de los graves hechos de violencia ocurridos entre los años 1980 y 2000<sup>3</sup>. Hechos que se tradujeron en las problemáticas exhibidas en el montaje: el conflicto armado interno, la marginalidad, la violencia, la justicia, la corrupción política de los líderes, el autoritarismo, entre otros males que atentan al desarrollo de una vida con derechos para todos. Entrar en este diálogo teatral con la sociedad civil significó reflexionar y valorar la historia a través de un proceso colectivo y creativo. Es así como la compañía Yuyachkani elaboró un espectáculo multidisciplinario que rescata la tradición centenaria andina y popular de la peregrinación. Al respecto, Miguel Rubio señala:

Esta obra se llama *SIN TÍTULO-técnica mixta* porque recoge muchos momentos recorridos por Yuyachkani. Por un lado de la sala están todos los personajes involucrados en la corrupción del Perú: Fujimori, Montesinos. Personajes de triste recordación y con vigencia todavía. Yuyachkani se documenta también en este espacio. (En Moreira)

La intención de la obra era romper la barrera entre el público y el espectáculo mediante la supresión de las graderías y/o butacas, con el objetivo de abrir un espacio en que el espectador creara y completara lo mostrado con su propio recorrido. Esta planta abierta hace que el espectáculo deba observarse de pie; los asistentes deben seguir a estos actores que son al mismo tiempo personajes públicos, máscaras y estatuas en su continuo movimiento o exposición en un amplio galpón. El montaje se puede mirar desde distintos ángulos y distancias, dependiendo dónde se ubique el asistente. Cuando el visitante entra en la sala, ve desplegados documentos y testimonios referidos al pasado reciente del Perú y a los propios actores, que están en distintas esquinas como figuras de cera que representan personajes reconocibles del siglo XIX y XX. El espacio

3 La CVR fue una comisión peruana encargada principalmente de elaborar un informe sobre la violencia armada interna, vivida en el Perú entre los años 1980 y 2000. Trabajó en la recuperación de la historia, recorriendo todo el país y recogiendo cerca de diecisiete mil testimonios de personas que padecieron o que fueron testigos de actos de violencia cometidos por las organizaciones subversivas o por el Estado peruano.

se asemeja a un gran collage-museo, donde se mezclan vitrinas con libros sobre la historia del Perú, fragmentos del discurso de Salomón Lerner, fotos y fotocopias con imágenes de sucesos históricos y recientes, cuadernos de notas de las actrices, pedazos de cartas, vestuarios, muñecos, máscaras y otros objetos que serán utilizados por los actores o que configurarán pequeños nichos-instalaciones desde los cuales se articula una memoria colectiva. Algo como una galería donde se suceden tiempos y presencias, haciendo de la memoria un registro vivo que pasa por el cuerpo y el posicionamiento crítico de cada actor, en un diálogo que recupera texturas, materiales y objetos de algunas de sus anteriores creaciones. Como expone la estudiosa Ileana Diéguez:

*SIN TÍTULO-técnica mixta* anuncia desde su nombre una contaminación con los recursos de las artes visuales. Más allá del teatro y de los cruces o hibridaciones con lo performativo, los *environments*, el collage y el instalacionismo, este trabajo es sobre todo un filoso y arriesgado transitar por territorios y lenguajes que ellos magistralmente articulan y reinventan. Desafiando los prejuicios, las experimentaciones y radicalidades, Yuyachkani incursiona entre la actuación y la no actuación, la representación y la presencia, la teatralidad y la performatividad instalacionista. E incursiona sobre todo en el cruce de los más agudos cuestionamientos a tantos responsables por estos devastadores tiempos. Este cruce de preguntas y desolados testimonios, [-]colocando las más perversas situaciones provocadas por el extremismo senderista, las acciones desesperadas de la subversión, la irresponsable complicidad de un gobierno que sólo mira el relleno de sus arcas y las ejecuciones indiscriminadas de las Fuerzas Armadas, abriendo fuego cruzado sobre una sociedad civil y campesina víctima de la más desmedida violencia[-]; sería el único lugar desde el cual documentar y participar responsablemente en la reconstrucción de tan dolorosa memoria. (9)

Si bien puede parecer a primera vista que lo que se observa es un desván, un espacio lleno de archivos y objetos sin ningún orden cronológico, lo cierto es que el recorrido a través de estos documentos logra remecer al espectador gracias a esta muestra palpable de una historia en la que se repite el sufrimiento, el dolor y la pérdida a través de composiciones en cuadernos escolares, cartas de esposas a sus maridos en la guerra, refranes, fechas, hitos sangrientos, fotos. Sin embargo, Yuyachkani no pretende dar una clase de historia. La idea de esta acción es presentar una "partitura escénica", como lo explica Fidel Melquíades, encargado del trabajo plástico y de la concepción escénica: "Queremos crear una estructura dramática compuesta de imagen -acción- y a veces palabra o sonido" (en Zwenger).

Al inicio de la obra, todo permanece quieto, hasta que, de pronto, cada vitrina empieza a "activarse". El hecho de tener un escenario roto en pedazos obliga a moverse. El espectador está decidiendo qué mira y qué no. Mediante diversos escenarios móviles -concretamente, andamios que llevan a un actor arriba y son arrastrados por jóvenes estudiantes-, se desarrolla una dinámica que expone con sensibilidad y fuerza la desesperación y locura de la guerra y la violencia: desde la guerra con Chile a fines del siglo XIX, hasta el período de Sendero Luminoso, pasando por el gobierno de Fujimori, se reitera en Perú la corrupción, el abuso del poder y el terror. También hay una dosis de humor sarcástico, una caricatura del poder del Estado encarnado en la máscara grotesca de un Fujimori o un Montesinos bailando como Zorba el griego, entre otros. Esta escenificación de plataformas móviles con diversos personajes políticos y anónimos ofrece al espectador la posibilidad de transitar por la historia y ser casi un coautor de la pieza. A su vez, se incluye el



Gentileza FITAM.

*SIN TÍTULO-técnica mixta.* Dirección: Miguel Rubio. Yuyachkani, 2012. Fotografía: Valentino Saldívar.

testimonio y la metodología de los propios actores en este trabajo colectivo. Por ejemplo, están las notas del cuaderno de trabajo de la actriz Ana Correa, que “representa” a la viuda de Grau:

Ayer terminé de instalar la pared de Grau. Está él en una foto en blanco y negro y un extracto de una de sus cartas a su esposa, en donde habla de las penurias y los errores. Adelante he puesto a una novia en un maniquí, vestida de luto, con una foto al costado, en donde se menciona a las mujeres que se casaban de luto por la captura del Huáscar y la pérdida de la batalla de Tarapacá. En el suelo he puesto cartas manuscritas y botes de papel medio quemados... . Abierto sobre su caja, el acordeón y dos lámparas apagadas. (*Programa Festival Internacional*)

Ana se ha encargado de estudiar la campaña naval durante la Guerra del Pacífico. Antes de la función, se concentra frente a su esquina. Sin embargo, en la dinámica de la obra, esta misma actriz será en la escena final una *asháninka*<sup>4</sup> que cuenta el período en que ese pueblo fue esclavo de Sendero Luminoso.

Augusto Casafranca, también actor del grupo, encarna en uno de los cuadros a Cristo, desnudo, en calzoncillos blancos y con una corona de espinas, aunque después se convierte en el escriba que hil discursos descarnados. Cuando representa simbólicamente a Jesús, aparece en una urna, primero pisoteado por Abimael Guzmán, líder la organización Sendero Luminoso, luego vestido como un campesino más, lo que es apreciado por el grupo de modo peculiar: “La imagen de Cristo es mística, de reclamo y de esperanza; creo que él de por sí es luz. Lo importante es no asumirlo desde religiosidades estrechas, sino desde una espiritualidad grandiosa y atemporal”

4 Etnia amazónica perteneciente a la familia lingüística arawak (“El Pueblo Asháninka”).



Gentileza FITAM

*SIN TÍTULO-técnica mixta*. Dirección: Miguel Rubio. Yuyachkani, 2012. Fotografía: Valentino Saldívar.

(*Programa Festival Internacional*). Por otra parte, Débora Correa es la Virgen: “Cuando me quito el traje y soy una campesina ayacuchana, en realidad estoy encarnando a todas las madres de los desaparecidos, los torturados, los asesinados” (*Programa Festival Internacional*). Luego, esta actriz tiene puesto un vestido blanco con letras bordadas en rojo citando los testimonios de las mujeres que sufrieron esterilizaciones forzadas, al tiempo que marca diversos pasos de danzas andinas. Es necesario acercarse para leer las frases en el vestido, donde se informa de esta medida. Todo lo anterior nos permite concluir que el cruce de preguntas y desolados testimonios abre fuego cruzado sobre una sociedad civil y campesina, víctima de la más desmedida intimidación. Por último, se iza una bandera zurcida, tejida a partir de diversos tipos de ropas –desde uniformes militares a prendas interiores, vestidos comunes–, y que, según su autor –el artista plástico Eduardo Llanos–, fue concebida como “un homenaje a la mujer peruana que lava los trapos sucios del país” (“Instalaciones”). Son fragmentos pegados a la fuerza, evidenciando las fisuras y las cicatrices de una sociedad. Al mismo tiempo, caen panfletos, que el público puede recoger y llevarse, con la leyenda “Los muertos que vos matasteis gozan de buena salud”.

## Dos montajes sobre la historia de la violencia

Ninguna lección de historia, ningún texto verbal, es tan potente y sugerente como estas dos obras de teatro, donde se imbrica la documentación histórica con la experimentación de lenguajes y estéticas. Tanto *Cuerpo* como *SIN TÍTULO-técnica mixta* incursionan en los intersticios entre la actuación y la no actuación, la representación y la presencia, la teatralidad y la performatividad, el movimiento y la instalación, la danza y el movimiento compulsivo. Lo que los directores buscan no es el tradicional espectador pasivo, sino un público que complete, en su mente y memoria, las escenas desplegadas. Ambas obras invitan al asistente a convertirse en un creador, a movilizar su conciencia, e incluso, en el caso peruano, a movilizar el propio cuerpo en desplazamiento. Las

formas se convierten en contenidos. No hay un argumento concreto y racional, mas se despliegan folios que relatan momentos cruciales, simbólicos, reales que nos obligan a una introspección donde la historia individual se estrella y funde con la historia nacional.

Ambas propuestas intentan desaprender la trayectoria de las grandes ideas y teorías de la civilización moderna, para apelar a una épica de la precariedad: movimientos corporales, bordados, íconos populares, frases sueltas, apuntes de cuadernos, recortes, voces, ladridos, danzas precolombinas. Una obra atiborrada de objetos, como la de Yuyachkani, y otra carente de ellos, el caso de *Cuerpo*, no se contentan con la información de una época y sus acontecimientos, sino que van más allá y desean remover conciencias y lenguajes, desestabilizando supuestos y soportes con una impresionante fuerza simbólica que trasciende la experiencia en la habitual sala de teatro.

### Obras citadas

- Alvarado, Rodrigo. "La patria torturada de Rodrigo Pérez". *La Nación.cl*. Web. 2 Feb. 2013.
- Diéguez, Ileana. "Evocaciones espectrales. A propósito de SIN TÍTULO-técnica mixta". *Programa Festival Internacional de Teatro Santiago a Mil. SIN TÍTULO-técnica mixta*. Santiago, 2012. 9-12. Impreso.
- "El Pueblo Asháninka". *Vigilante amazónico*. Web. 10 Dic. 2012.
- "Eye Body © Carolee Schneemann. 1963 (action) photo: Erro". *artperformance*. Web. 2 Feb. 2012.
- Gancedo, Emilio. "Alegato contra la tortura en forma de teatro, hoy en el Auditorio". *Diario de León*. Web. 10 Dic. 2012.
- Jeftanovic, Andrea. "Un escenario propio: el papel de las dramaturgas en el teatro nacional". *Mujeres chilenas. Fragmentos de una historia*. Ed. Sonia Montecino, Santiago: Editorial Catalonia- Cátedra UNESCO, 2008. 311-215. Impreso.
- Lagos, Soledad. Comunicación personal con Andrea Jeftanovic. 20 Abr. 2008.
- Lagos, Soledad y Teatro La Provincia. *Cuerpo*. Texto inédito, facilitado por los autores.
- "Instalaciones". *Eduardo Llanos*. Web. 31 Ene. 2013.
- Moreira, Pablo. "Miguel Rubio: 'Esta obra es una provocación al imaginario'". *Santi Teatro & danza*. Recurso electrónico. 2 Feb. 2012.
- Naveda, Socorro. "Éxito de Yuyachkani en prestigioso Festival Internacional Santiago a Mil en Chile". *Lima Norte*. Recurso electrónico. 18 Feb. 2012.
- Programa Festival Internacional de Teatro Santiago a Mil "SIN TÍTULO-técnica mixta"*. Santiago, 2012. Impreso.
- Programa "SIN TÍTULO-técnica mixta"*. Lima, 2004. Impreso.
- Rubio, Miguel. *Notas sobre Teatro*. Lima: Grupo cultural Yuyachkani, 2001. Impreso.
- Taylor, Diana. *Theater of crisis*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 1991. Impreso.
- Yuyachkani. "Estoy pensando, estoy recordando". Web. 15 Sep. 2011.
- Zwenger, Anna. "Tablas que significan el mundo. Yuyachkani. Más de treinta años". *Agencia-perú.com*. Web. 2 Ene. 2013.

Fecha de recepción: 11 de marzo de 2013

Fecha de aceptación: 5 de abril de 2013